

REPRESENTAÇÃO E TÉCNICA NARRATIVA NA PROSA DE FICÇÃO DE BERNARDO CARVALHO

Antonio José Pereira Filho (UFS)

Como são vãos os teus esforços; continua a forçar a passagem pelos aposentos do palácio mais interior; nunca conseguirá vencê-los; e mesmo se o conseguisse, ainda assim nada teria alcançado; teria que lutar para descer as escadas; e se o conseguisse, nada teria alcançado; ainda teria os pátios para atravessar; e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e mais um palácio; e assim por diante por milênios¹.

Este trecho de Kafka é a epígrafe que abre o romance *Mongólia* de Bernardo Carvalho, publicado em 2003, e pode servir não apenas para ilustrar o motivo deste romance em particular, mas para caracterizar em linhas gerais a poética do autor, seja em seus aspectos formais, seja no que diz respeito à temática. Com efeito, a busca incessante de sentido, a paranóia, a tentativa de articular uma significação que ponha fim a uma estranha demanda move os personagens criados por Bernardo Carvalho e repercute numa forma torturada, numa escrita escorregadia que reproduz a construção labiríntica, a tentativa sempre fracassada de compor uma totalidade a partir de fragmentos, máscaras e paredes invencíveis feitas de memória e linguagem. Na perspectiva de Bernardo Carvalho a literatura pode ser vista como o espaço infinito de que fala Kafka, o local do jogo entre leitor e autor, o quebra-cabeça em que, uma vez enredados, não sabemos mais definir os limites que separam a verdade da mentira, o fato da ficção. Essa indistinção está no centro da obra de Carvalho e fica

Realização



Apoio



ainda mais evidente em romances como *Nove noites*, publicado em 2002. É a partir dessa obra que o autor passa a lançar mão de elementos semióticos, como o mapa e a fotografia, além de discursos referenciais, como a informação jornalística, o relato autobiográfico, histórico ou acadêmico, cartas e testemunhos supostamente “reais”, mas que são ao mesmo tempo desconstruídos e dispostos no terreno movediço de uma ficção cujo eixo passa por uma intriga folhetinesca, uma atmosfera de mistério e narradores que funcionam como os detetives típicos dos romances policiais. Por meio desse artifício, ao mesmo tempo em que ganha a confiança do leitor, o autor tende a confundi-lo a fim de garantir a opacidade da obra, uma vez que, como todo escritor que se preza, Bernardo Carvalho pretende fazer grande literatura. Nos seus romances parece haver um certo coquetismo, um jogo de mostra e esconde, uma estratégia retórica que visa reforçar a ambiguidade do texto, deixando o leitor, quase paranóico, suspenso em sua curiosidade, sem saber bem onde está pisando. Na abertura de *Nove noites* um dos narradores do romance nos adverte dos perigos:

É preciso estar preparado. Alguém terá de preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui (...) A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixam aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade (CARVALHO, 2002, p.7).

É interessante observar que Bernardo Carvalho tenha agregado a *Nove noites* uma nota em que aparentemente se desculpa para evitar mal entendidos, tamanho é o grau de base referencial que serve de inspiração ao texto: “Este é um livro de ficção,

Realização



Apoio



embora esteja baseado em fatos reais, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (CARVALHO, 2002, p. 169). Na verdade, nesta nota que encerra o livro, o autor está nos dando novamente pistas de sua poética, do processo de construção da obra e reforçando sua consciência crítica.

Este teor da prosa ficcional de Bernardo Carvalho, a insistência em demarcar os limites que separam a ficção de um pano de fundo de referência, e que opõe literatura e representação histórico-social, é compreensível se lembrarmos que, além de escritor, Bernardo Carvalho é jornalista (profissão supostamente comprometida com a verdade dos fatos), além de ter atuado como crítico cultural num dos jornais de maior circulação no paísⁱⁱ. Poderíamos perguntar até que ponto estas fronteiras entre ficção e crítica são distintas, até que ponto o escritor já não teria sido contaminado definitivamente por seu duplo, pelo crítico, pelo leitor repertoriado de literatura; ou então, poderíamos perguntar até que ponto a crítica não traz em si as marcas e o estilo da prosa de ficção. A análise destas ressonâncias é suficientemente ampla para ser esgotada aqui. Mas antes de avançar, vejamos um trecho recente de crítica jornalística em que o autor, debatendo a situação da atual da prosa de ficção e os rumos da crítica literária, acaba expondo claramente seu próprio conceito de literatura.

O objeto de estudo deixou de ser a obra e passou a ser a voz de quem fala por meio da obra, de quem é representado por ela. (...). O terrível é que, ao mesmo tempo em que algo muito interessante passa a ocorrer do ponto de vista social (a emergência das vozes das minorias, dos marginalizados e dos excluídos, com consequências óbvias num país socialmente tão injusto

Realização



Apoio



quanto o Brasil), o barateamento artístico se torna inevitável, ao menos do ponto de vista da literatura moderna, que acaba sendo reduzida à representação (de classe, de raça, de gênero, etc.) (FOLHA DE SÃO PAULO, *Ilustrada*, 4/6/2006).

Para Bernardo Carvalho esse barateamento artístico predomina em nossa paisagem literária contemporânea, sobretudo nos casos em que o escritor é identificado como porta voz de uma classe ou grupo social. Na visão de Carvalho, a literatura deve ser tomada “pelo que ela é” e “não pelo que ela representa” (IDEM, IBIDEM). Só assim, na diáspora social em que vivemos, a literatura não corre o risco de ser confundida com a defesa de um gênero, seja ele gay, feminista ou marginal. Para Carvalho, por mais que do ponto de vista político seja fecundo o surgimento de vozes dissonantes, uma concepção engajada da literatura acabaria por reduzi-la a mero testemunho ou documento de identidade. Ao cristalizar-se num ponto de vista, a literatura perderia seu caráter eminentemente problematizador, pois a literatura, na visão do escritor, só é fiel a si mesma quando “rompe com o que os seus contemporâneos esperam e exigem dela e se recusa a seguir os caminhos que lhe indicam a crítica, a moral ou o mercado” (IDEM, IBIDEM).

Ora, é preciso esclarecer alguns pressupostos desta concepção de literatura, pois eles permitem entender melhor de que forma em sua própria ficção o escritor responde à situação do romance contemporâneo. Tais pressupostos parecem ser os seguintes: 1) a insuficiência ou incapacidade que Bernardo Carvalho identifica na crítica atual, ou ao menos em parte dela, de reconhecer os critérios adotados por uma literatura que quer se situar para além do conceito de “representação” e que

Realização



Apoio



busca refletir conscientemente sobre sua própria condição de ficção, ocupando-se mais consigo mesma do que como o mundo circundante. 2) O temor de todo ficcionista que é ver sua obra reduzida a um estereótipo, a um rótulo, que pretende anular os múltiplos sentidos de um texto literário. 3) O princípio de diferenciação ou ruptura histórica, isto é, a tese de que a literatura não deve ser instrumento de identidade social, mas de transcendência, de transformação e superação da ordem (literária) estabelecida pelo cânone ou pelo que é familiar.

Ora, a rigor esses critérios, tomados em si mesmos, não são nenhuma novidade e fazem parte da estética da vanguarda do início do século xx, que rejeitou a noção de “representação” para se contrapor à ordem de uma sociedade racionalizada com o intuito de despertar para sentidos insuspeitados, ocultos no centro nervoso do sistema. A estética moderna, ao renegar as convenções do objeto “real”, tomava assim distância do mundo da sociedade administrada, causando estranhamento. Ao passo que na sociedade de consumo a tendência pós-moderna à ruptura, quando não desaparece, acaba sendo incorporada pela própria ordem em que reina a dissimulação e o simulacro. Como nos adverte Terry Eagleton, “a estética do pós-modernismo é uma paródia sombria desse anti-representativismo: se arte não mais reflete, não é porque ela busca transformar o mundo, em vez de imitá-lo, mas porque, na verdade, nada existe para ser refletido, nenhuma realidade que já não seja ela própria imagem, espetáculo, simulacro, ficção gratuita” (EAGLETON, 1995, p.55). No mundo do simulacro, não teríamos mais um fundo semântico escondido

Realização



Apoio



(no caso, o capital) que serviria de suporte ou estruturação entre sujeito (no caso, o escritor, o artista) e objeto (a “realidade”, a “história”). Os dois pólos são dissolvidos e o próprio sujeito deixa de ser um centro de referência articulador de sentido, um ponto fixo de identidade, e passa a ser visto como um signo vazio que segue à deriva entre diferentes discursos. Com isso, na visão apocalíptica pós-modernismo, a ideia de emancipação histórico-social naufraga, perde sua razão de ser. Com o chamado fim das metanarrativas, a história se despede das contradições de sua base real e passa a se explorada pela literatura, assumindo um teor discursivo, fictício e, por vezes, revisionista. O pós-modernismo literário incorpora esta tendência que encara a história como uma série de discursos que se encadeiam, acentuando o fato de que só podemos conhecer a história com a mediação de formas narrativasⁱⁱⁱ. Nesse caso, quando confrontado com o nosso atual horizonte histórico, um dos truques da técnica de Bernardo Carvalho tornam-se transparentes, vale dizer: uma vez que “o real” foi convertido em discurso, em fala sobre a fala, Carvalho sente-se à vontade para jogar com a indistinção entre texto e mundo, entre verdade e ficção.

Não é à toa que Carvalho opta por protagonistas, em geral escritores, que têm uma relação essencial com a palavra. Em *Nove Noites*, para nos determos no seu romance mais representativo, a ficção é montada em torno da curiosidade mórbida que move um escritor ou jornalista, que pode ser confundido com o próprio autor do romance, na tentativa de elucidar o mistério que cercam o suicídio do antropólogo americano Buell Quain entre os índios krahôs, no Xingu, em 1939. Trata-se de um

Realização



Apoio



dados históricos concretos que tiveram alguma repercussão à época, mas que permaneceu obscuro, já que os motivos do suicídio nunca foram esclarecidos. O narrador-jornalista teve sua atenção despertada para o fato quando leu numa matéria de jornal recente uma referência a morte de Quain, e decidiu revisitar este fragmento do passado, movido por razões íntimas que vão desde o levantamento de material para um possível livro sobre o assunto, até uma estranha coincidência que haveria entre ele e o antropólogo morto. No romance acompanhamos, portanto, dois relatos: um dirigido para o passado e que se liga à elucidação do mistério em torno do antropólogo suicida, outro voltado para o presente, ou seja, para as errâncias internas, as incertezas e motivações do próprio narrador-jornalista. Enquanto um relato tenta fazer para o leitor uma reconstituição dos fatos, o outro aponta para um exercício de metalinguagem, isto é, para o próprio processo de reconstituição. Se de um lado um discurso vai se legitimando a partir da decifração de dados concretos, como as cartas que o antropólogo escreveu antes de se matar, além dos intertextos e depoimentos de pessoas que conviveram com ele; de outro, um outro discurso vai se revelando autocrítico e irônico, desnudando os próprios mecanismos da criação literária e as paranóias do próprio narrador-jornalista. Esta cisão atravessa o livro de ponta a ponta e é alimentada também por uma outra voz narrativa, Manuel Perna, um engenheiro amigo de Quain que teria deixado um testamento sobre sua versão dos fatos. O livro intercala este testemunho que aparece em itálico como o do narrador-jornalista. Este vai montando um quebra cabeças na esperança de encontrar

Realização



Apoio



os traços de uma identidade esvaziada de sentido. O que move o romance parece ser justamente este horror ao vazio, ao indeterminado. Ao ser exposta ao leitor, esta obsessão do narrador transforma o livro numa saga de dois gumes, cujo segredo estaria em deixar pistas falsas e armadilhas para os desavisados.

A maior destas armadilhas, como sabemos, é a indistinção entre o que é fato e o que ficção no interior da própria ficção. Logo de início, Carvalho confunde seu leitor ao colocar na orelha do livro uma fotografia em que ele mesmo aparece ainda criança ao lado de um índio parrudo, no Xingu. Este registro concreto vai aparecer no interior da narrativa, contribuindo para iluminar o jogo de cena disposto habilmente pelo autor. As fotos de Buell Quain e de colegas do antropólogo, como Claude Levi-Straus, além das cartas e demais documentos, recolhidos em arquivos de jornais, vão ajudando a contar a história e a preencher lacunas de um romance, cuja estrutura folhetinesca faz lembrar os mais banais livros de mistério. O trunfo de Carvalho em relação a estes é fazer migrar para dentro da ficção fatos históricos que antecedem o próprio texto, de modo que o livro fica com um ar de veracidade que mantém o suspense até o fim.

Esse dado é muito importante para dar conta do alcance do livro do ponto de vista da técnica de sua composição. Segundo Walter Benjamin, “técnica” equivale a “um conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social (...).O conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo.”

Realização



Apoio



(BENJAMIM, 1986, p. 122). Isto permite entender como as formas de percepção humana vão sendo historicamente determinadas, entre outras coisas, pelos fatos técnicos de sua época, que acabam modificando, por sua vez, as formas de percepção do mundo e o modo de representá-las. É interessante observar quanto a isso que a obra de Bernardo Carvalho, por mais que ele esperneie contra uma noção empobrecida de “representação”, não pode ser dissociada de um pano de fundo histórico-social ambíguo no qual a dissolução das grandes categorias do real está na origem de uma sociedade que vive uma espécie de crise de consciência. Com efeito, ao mesmo tempo em que se alimenta de signos vazios, irreais ou virtuais, assiste-se hoje também a um movimento contrário de busca vertiginosa da informação precisa, objetiva, típica dos diários de viagem, do romance histórico ou da informação jornalística na versão “aqui e agora”. Por outro lado, há no ar uma desconfiança em relação a estes mesmo discursos supostamente comprometidos com o a verdade dos fatos, como se tivéssemos a certeza de que vivemos numa época cercada de mentiras por todos os lados. Como notou Yara Frateschi Vieira, “no momento em que o documentário invade o campo da ficção (...) os livros de Bernardo Carvalho lexicalizam essa desconfiança”. (VIERA, 2004, p.196).

O que vemos em *Nove noites* é um processo no qual a narrativa expõe e enfrenta os limites de absorção de falas errantes, nômades, que, lidas e confrontadas umas com as outras, vão sendo relativizadas durante o processo de decifração. O narrador vai montando o quebra-cabeças, caberia ao leitor também juntar esses

Realização



Apoio



cacos, criando um campo de interpretações possíveis, já que cada testemunha, cada fragmento de carta ou depoimento, mostraria uma versão parcial da personalidade de Buell Quain e das prováveis razões do suicídio. Mediante uma operação de leitura, tudo parece convergir para uma personalidade perturbada que nutria uma paixão sexual secreta e bloqueada pelo objeto de sua pesquisa:

- Há um monte de coisas sobre brasileiros e as cidades brasileiras que me dão vontade de tirar a roupa e se masturbar em praça pública. Mas tento me controlar (Carta de Quain a antropóloga Ruth Landes. In: CARVALHO, 2002, p.30)
- Filho de pai alcoólatra, mas rico, e de mãe neurótica e dominadora. Obrigase à homossexualidade com negros, dos quais ele tem horror. Garoto de talento, poeta” (Bernard Miskin, antropólogo, em depoimento sobre Buell Quain. IDEM, p.130)
- Como caluniador, não há ninguém melhor do que Miskin” (Alfred Metraux, antropólogo, criticando as afirmações de Miskin. IDEM, p.129)
- Nunca ouvi nenhuma história sobre o comportamento sexual dele (Castro Farias, antropólogo, em depoimento ao narrador. IDEM, p. 41)

No livro, essas versões descontínuas que se excluem, vão sendo conjugadas pelo narrador-jornalista que nos confessa sua paranoia, vendo nas perturbações finais de Quain um espelho de si mesmo^{iv}. Aqui, Bernardo Carvalho lança mão de um recurso retórico que visa dar alguma fidedignidade às suposições do narrador-jornalista, como é o caso de uma carta misteriosa que deveria esclarecer tudo, permitindo assim que se escapasse de uma rede infinita de possibilidades:

O que eu queria dizer não fazia muito sentido, estava contaminado pela loucura dele. O que eu queria dizer é que talvez ele tivesse sido compelido ao suicídio, talvez tivesse se matado, em pânico ao entender que não conseguiria escapar não só da culpa, mas de uma ameaça real.(...)Talvez houvesse motivos para ser assassinado. Talvez não quisesse que essas razões viessem à tona. Talvez preferisse se matar. Tudo dependia do que tivesse feito na aldeia. A resposta só poderia estar numa das cartas que escreveu antes de morrer, as quais desapareceram com seus destinatários. (...)Foi quando comecei a acalantar a suposição de que devia haver (ou ter havido) uma oitava carta”. (CARVALHO, 2002, p. 113-114)

Realização



Apoio



Manuel Perna, cuja proximidade com Buell Quain, poderia servir de confirmação última dos fatos, seria o portador de tal carta. Mas em seu discurso prolixo, cujo destinatário é incerto, acaba sendo extremamente fugidio, permeado de lacunas:

Isto é para quando você vier. O que eu sei é o que ele me contou e o que imaginei.(...) se as coisas que tenho a dizer estão todas pelas metades, e podem soar insignificantes aos ouvidos de outra pessoa, é que estão à sua espera para fazer sentido. Só você pode entender o que quero dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história. (CARVALHO, 2002, p.122)

Deste modo, percebe-se assim que a imaginação desempenha uma função determinante no interior da fabulação, aparecendo em níveis diferentes, seja no discurso de Manuel Perna, seja nas suposições do narrador-jornalista e do modo como ele, em sua paranoia pela busca de sentido, organiza a lógica embaralhada dos fragmentos que irão repercutir, por sua vez, na imaginação do leitor, destinatário último do livro. Essa estratégia consiste em ir frustrando, pouco a pouco, as expectativas de uma solução final, uniforme e imediatamente legível. A técnica narrativa funciona bem na medida em que deixa ao leitor a tarefa de configurar o sentido último deste jogo de contrastes. Todavia, ao lançar mão desse esse dispositivo hermenêutico, Bernardo Carvalho inseriu em *Nove noites* um principio interno negativo, fazendo com que o próprio discurso do narrador-jornalista se auto anule e se reconfigure diante da falta de um conteúdo determinado. No final do romance, o leitor é alertado enfim de que tudo não teria passado de ficção, de

Realização



Apoio



imaginação: “Manuel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta” (CARVALHO, 2002, p.134). A consequência desse “enganei o bobo na casca do ovo”, é que o narrador entra definitivamente num movimento de auto ironia em que lança suspeitas sobre si mesmo. A esta altura o leitor sabe que seguia até então uma pista falsa, e o grave é que isto põe em risco a harmonia interna do romance. A partir daí o leitor percebe que estava dentro de um jogo que o fazia deslocar-se junto com o narrador num fluxo nômade, feito de certezas provisórias, um jogo cujas regras estavam dispostas logo no início do livro e que parece reproduzir em sua forma o modo de ser dos índios: “Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, quando acordar, faça de novo a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente” (CARVALHO, 2002, p.7).

Somente se der um passo além é que o leitor pode escapar da armadilha disposta habilmente pelo escritor. Se conseguir sair deste labirinto de ressonâncias borgianas, ele poderá olhar o livro de fora e perceber que esta diante de um romance que não apenas fala da busca de razões para suicídio de um antropólogo americano no início do século xx, mas que também explicita o fracasso de uma ideologia que se liga à investigação objetiva e racional dos fatos. A solução do narrador-jornalista é recusar de vez qualquer tentativa de entendimento definitivo, assumindo, por outro lado que toda sua demanda nasceu de uma curiosidade mórbida, cujo destino só pode desaguar num romance: “Porque agora eu estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa” (CARVALHO,

Realização



Apoio



2002, p. 157).

Percebe-se assim que há um ceticismo e um niilismo latente no texto de *Nove noites*, uma nítida consciência do fracasso das formas tradicionais dos discursos da razão. A ficção pura e simples seria a única via para escapar deste beco sem saída, cuja demanda labiríntica interminável, conduz, no entanto, ao vazio, ao oco deixado pela falta de uma solução que nos dê a esperança de uma totalidade acabada. Daí que, diferentemente do romance policial clássico em que tudo se fecha, o texto paródico de Bernardo Carvalho deixa uma sensação de incompletude e esgotamento, que faz lembrar o diagnóstico de um dos profetas da pós-modernidade. Segundo Nietzsche, “o niilismo como estado psicológico terá de ocorrer, primeiramente, quando tivermos procurando em todo acontecer por um ‘sentido’ que não está nele: de modo que afinal aquele que procura perde o ânimo” (NIETZSCHE, 1978, p.380). De um ponto de vista estético, vemos a ressonância deste estado de coisas num texto que Bernardo Carvalho escreveu num artigo de jornal. Diz ele: “a sobrevivência do artista (e do intelectual) dependia de uma guerra contra a uniformização e o consenso, porque o artista é (ou deveria ser) a alteridade, a marginalidade e a diferença. Essa guerra parece em grande parte perdida”. (FOLHA DE SÃO PAULO, 6/07/2006). Cabe perguntar até que ponto esse pessimismo se coaduna com uma visão da literatura que pretende se reinventar a todo instante, tal como vimos, seria o desejo do escritor. Ao que parece, a consciência apocalíptica domina a obra de Carvalho e quer nos persuadir da necessidade de abandonarmos nossa paranoia de

Realização



Apoio



busca de sentido, ainda que parcial. Este nihilismo retira sua força de uma época que expulsou do mundo e do sujeito qualquer substancialidade, convertendo tudo em fala e discurso, esfumando assim qualquer tipo de relação entre literatura e sociedade, como se agora só nos restasse ou o conformismo irônico ou a representação do deleite mórbido de estar enfim no fundo do poço.

Bibliografia:

- BENJAMIN, W. *O autor como produtor*. In: Obras escolhidas Magia e técnica, arte e política. Brasiliense, São Paulo, 1986.
- EAGLETON, T. *Capitalismo, modernismo e pós-modernismo*. In: Critica marxista (revista), Brasiliense, São Paulo, 1995.
- CARVALHO, B. *Nove noites* (romance), Cia. das Letras, São Paulo, 2002.
- _____, *Mongólia* (romance), Cia das Letras, São Paulo, 2003.
- _____, *Teatro* (romance), Cia. das Letras, São Paulo, 1998.
- _____, *Robespierre e eu*, Ilustrada, Folha de São Paulo, 4/6/2006
- _____, *O quixote da sociedade de consumo*, Ilustrada, Folha de São Paulo, 6/7/2006.
- MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de Nove noites, entrevista de Bernardo Carvalho. Disponível em: <<http://www.portradasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=resumos/docs/novenoitest>>.
- NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. In: Os pensadores, Abril cultural, São Paulo, 1978.
- VIEIRA, Y. F. *Refração e iluminação em Bernardo Carvalho*. Novos estudos, Cebrap, n.70, novembro , 2004.

ⁱ Kafka, F. “Uma mensagem do imperador”. cit. In: *Mongólia* (romance). Carvalho, Bernardo, Cia. das Letras, 2003.

ⁱⁱ É curioso observar, aliás, que durante um período o escritor preferiu afastar-se de sua atividade de crítico. Perguntado, certa vez por que estava “dando um tempo” da *Folha de São Paulo*, o escritor respondeu: “escrever sobre livros estava atrapalhando o meu trabalho literário. Achei que estava interferindo no meu texto. Isso é completamente subjetivo. Pode ser que não tenha nada a ver, mas me incomodou. Mas o principal não é isso, e sim que percebi que eu estava entrando na vida literária. Eu era um ponto de referência.” (in: Moura. F. *A trama traiçoeira de Nove noites* (entrevista com Bernardo Carvalho)

ⁱⁱⁱ Ver a esse respeito, o livro de Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nova

^{iv} Yara Frateschi Vieira soube ver na temática da homossexualidade um ponto simultaneamente central e cego” dos romances de Bernardo Carvalho(op.cit.p.195). Segundo ela, “ o móvel último dos romances é, portanto, a homossexualidade de um dos personagens, significativamente aquela que é objeto de demanda real ou busca de apreensão, de entendimento” (op.cit, p.206). A autora acrescenta porém que ao propor-se “a denunciar um preconceito universal contra a homossexualidade” (op.cit.p. 2005), o autor o faz “de uma forma torturada e refratária”. Aqui cabe perguntar: será que deveríamos ver aí uma contradição na obra de Bernardo Carvalho, já que sua poética não seria tão anti-representativa assim, pois há um procedimento mimético implícito na obra,

muito embora não se trate de uma representação enquanto índice de identidade. Ora, dissemos acima que Carvalho procura separar o escritor do militante, de modo que não deveria haver espelhamento da causa homossexual. Na verdade, a meu ver, a questão da homossexualidade, que de fato existe, não pode ser separada dos aspectos formais dos romances. A dificuldade do homossexual em se mostrar ou sair do armário parece ligar-se à forma escorregadia do texto que, pela própria perspectiva que o autor tem de literatura, jamais poderia ser tratar o tema de modo de explícito. Daí que, embora central, ela aparece escondida nas entranhas do texto.

Realização



Apoio

